

# 韩城盘乐宋墓杂剧壁画初步考察

焦海民

—



2009年4月11日，随着韩城盘乐宋墓整体搬迁至陕西省考古研究院泾渭工作站的顺利结束，自上一年11月以来的勘探、发掘、清理工作即告结束，但有关此次考古发现中的重大收获宋代壁画的研究工作，又将重新开始。本文仅就这一墓葬所涉及的杂剧内容与相关问题做初步考察，并进一步结合墓葬发现地韩城地面上现存的宋元时期戏曲文物（如古戏台、碑铭）及有关戏剧活动，把“地下”与“地上”结合起来探赜索隐，以期就教于专家并得到专家的重视。

## 具有北宋杂剧各个方面的广泛特征

此前国内发现墓葬壁画，宋代部分多为“大曲”内容，著名的如白沙宋墓，只有墓葬砖雕中，偶见杂剧人物，如偃师酒流沟，但较为孤立，人物关系难以确定。不像这次在同一壁画内，完整展现宋杂剧演出的动人一幕。绘画生动，而且情景极为“戏剧化”，瞬间的表现力极其了不起。据本次考古队队长孙秉君先生屡次强调，宋代中国绘画水平达到了最高潮。斯言不错，北宋末的皇帝徽宗还以绘画开科取士（但注意那已是末期了）。不过，视本壁画，确实异常生动，尤以表现众多人物的排列组合，错落有致，呈现一个倒的波浪形（或S形），鄙意以为，若与五代顾闳中《韩熙载夜宴图》作比，则这种多人横向之排列，颇见时代特色；其色彩搭配，亦彼此呼应，如左端红色重，则与右边以二女性相压，女性面容，更带唐风，等等，如此复杂，则必是较唐、五代而掌握了一定的技法，或者说，在观念和技术上均已有突破性的表现。

文献记载宋杂剧演出最早一例为宋人曾慥所撰《类说》（成书于公元1136年）卷十五所引《晋公谈录》“御宴值雨”条云：

太祖大宴。雨暴作，上不悦，赵普奏曰：“外面百姓正望雨，官家大宴，何妨只是损得些陈设，湿得些乐官衣裳；但令雨中作杂剧，更可笑。此时雨难得，百姓快活时，正好饮酒。”太祖大喜。宣令雨中作乐，宜助满饮，尽欢而罢。[\[1\]](#)

结合陕西省考古研究院关于此壁画年代的断定，斯为宋杂剧无疑。

（一）画中，人物数计 17 个，这与文献所记载之宋杂剧人物数量，似有不合，需细致考之。

成书于南宋理宗端平二年（1235 年）的《都城纪胜》一书中，最早记载宋杂剧的角色名称，但其时代已较北宋末期靖康之变晚了近 110 年，所以北宋情形，可以以之推测，而不能定论，也就是说北宋的角色分类到底如何，缺少记载也缺少物证。如果这次盘乐壁画年代确定为北宋晚期的话，那么关于北宋杂剧的角色分类，是有了可靠的物证。另据清嘉庆二十三年《韩城县续志》载：“建炎元年（1127）金将娄宿（一作洛索——笔者按）至河中，官军扼河西岸，不得渡，乃自韩城履冰过，陕西遂没于金。”<sup>[1]</sup>。自此以后，关中属金地，时代上宋金并峙。西壁杂剧壁画未有一丝显著的金代特征，因而“北宋晚期说”的可能性应最大。

有关宋杂剧人数、角色等，《都城纪胜》“瓦舍众伎”条提供的记述早而详，引之如下：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先作寻常熟事一段，名曰“艳段”；次作“正杂剧”，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。<sup>[2]</sup>

即一场杂剧演出通常为 4—5 人，角色分别是：末泥、副净、副末及装孤，另外根据《东京梦华录》（成书于宋度宗咸淳十年，晚《都城纪胜》39 年）、南宋末《武林旧事》等所载，还有“装旦”一角，如此合计，约五类，人数符合。然韩城壁画中的 17 人又怎么解释？

此 17 人，是含有乐队人数的（从而又引出宋杂剧是否有乐队伴奏的问题）。自右至左，依次为：两女性，抱笙；下来为“装孤”，属于角色；再为吹呼哨之“副净”、（蓝衣）副末、坐椅子（砌末）之副净、椅子后一角色当为“引戏”、然后一名颈挂板鼓者（见图例）、一人手持拍板、一名双手击鼓者（鼓为大鼓）、再依次均为着红衣手持鼙、笛者凡 6 人、其中位于鼓左下方一系黑裙男子手中何器不辨（似为板之类）。

因而此画中，并无观众。

又观此壁画中，男子头帽——幞头上皆簪花，斯为有宋一代的风尚。宋人吴曾《能改斋漫录》卷十三“御宴赐簪花”条云：“（宋）真宗与二公（陈尧叟、马知节）皆带牡丹而行……真宗亲取头上一朵为陈簪之，陈跪拜受，……”<sup>[3]</sup>社会上层如此，从而也影响到处于底层的杂剧艺人，簪花不辍。《梦粱录》卷六“孟冬行朝飧礼遇明裡岁行恭谢礼”条中云：“教坊所伶工、杂剧色、诨裹上高簇花枝，中间装百戏，行则动转。”<sup>[4]</sup>

（二）角色为 4—5 人，合于文献记载，也较为齐备。

自左至右五人，分别述之。

引戏：黑衣，手持红扇者。所谓“引戏”，《都城纪胜》称其角色的职能是“分付”，而“分付”即有“交付”、“委托”、“发落”、“表示”等义，进而可解释为具有“解说员”之类的职能。胡忌先生释其来源，谓：

明白了“引舞”（参军色）和“舞头”的意义以后，就可以推知“引戏”和“戏头”是从大乐（舞蹈）中模仿而得的产物了。<sup>[1]</sup>

即“引戏”这一角色是从唐代乐舞中的“引舞”演化而来，与舞蹈队的指挥人员作用类似。元代杜善夫【般涉调·耍孩儿】散套《庄稼不识勾栏》“四煞”中，有描写院本演出开场的情形：“一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。”这条记载中，“女孩儿”即是“引戏”。

之所以推定此人为“引戏”，亦源于其手中所持的红扇子。因为舞者持扇动作，是最为常见的舞姿。这种持扇者在宋元杂剧文物中最为常见，如温县宋墓砖雕等，兹不赘举。

副净（参军色）：坐椅子（砌末）上者，此角色当为剧中主要人物，在绘画中亦居于中心位置，惜其面目为泥水漫漶，不甚清晰。蜷坐于椅上，做委屈状，唯手中持一长杖，锥于地，正依此而断定其为《都城纪胜》所谓的“副末”。但稍可注意的是，此脚色又似宋金时期的“参军色”。其手中所持之

“杖”，亦可认定为“竹竿子”，景李虎先生指出：“作为宋金杂剧的角色之一，在表演中完全保留了唐代参军戏中参军的特点——扮假官、受嘲弄。”<sup>[2]</sup>盘乐西壁宋杂剧壁画中，表现的正是这一幕，不过，他扮演的并不是官，而是另外的一类脚色，本文稍后将作拟推。此脚色渊源当为唐代参军戏中的参军，这个脚色在关中地区的宋墓壁画中出现，也别有一番意义。

副末：立椅子前者，正与椅子上的副末角色打诨。

这里，副末与副净的区别，前人多不明言，仅举书上例。《都城纪胜》云“副净色发乔，副末色打诨”，其角色职能可见。副净与副末常为一对搭配的滑稽角色，插科打诨，是宋杂剧比较突出的主要特征。在这一时期的雕刻、壁画中，其形象多为市井无赖、泼皮一类的打扮，与其他角色的庄重形象明显区别。仔细观察西壁壁画，此副净、副末两人，幞头皆似“浑裹”，是一种随意、歪戴的形象，可见其诙谐能事。沈从文指出：“宋人所谓‘浑裹’，多指巾子结束草草，不拘定例，即用于大驾卤簿中，也有非正常定型官服应有意思。”<sup>[3]</sup>一般地，副末色“滑稽”的特征是说念，副净色的特点则表现“发乔”即在动作上，以装呆弄痴为能事。

另一副净，为打呼哨者。宋金时期的副净色，吹口哨这一动作最为常见，文献记载也很多，出土文物也很多，此二重证据皆征之不尽。如《南村辍耕录》“院本名目”里，就有剧目《哨店（口字旁）孤》、

《禾稍旦》、《防送哨》等，元杂剧中还承袭了这个表演方式，又如，温县宋墓、稷山马村 M5、偃师宋墓等等都可以看到。（如图例）

装孤：画右第三人应为“装孤”，戏中角色。《都城纪胜》所云“或添一人装孤”，似乎并不常见演出，但观察此一时期所发现之墓葬戏曲文物，十分常见。廖奔先生解释此一现象为：

这个角色形象在墓葬戏曲文物形象中是极为常见的，几乎每组角色里皆有之，似与《都城纪胜》所称“或一人装孤”不符。然而，从“官本杂剧段数”、“院本名目”看，以孤为扮演对象的还只占少数，大量的还是世俗、市井生活戏。墓葬中大量出现装孤形象，恐怕是与古人体现在墓葬制度中的乞贵祈福思想有关。<sup>[1]</sup>

装孤的渊源，也可溯至唐代参军戏，《优语集》中所收宋杂剧演出逸闻，亦以“参军”之名称“装孤”，如“推一参军作宰相”、“一绿衣参军，自称教授”等等。南宋赵彦卫笔记《云麓漫钞》卷五云：

优人杂剧，必装官人，号为参军色……今人多装状元进士，失之远矣。<sup>[2]</sup>

虽然，作者埋怨今人不复古意，但却证实了官人即参军这一说法。察之此壁画，装孤似为进士一类，可见其墓葬的民间属性，亦寄托一种理想而已。

这里，需要特别提及的一点是，如果此角色为“装孤”无疑，那么，有关文献记载这一角色的记录可提前至北宋。因为迄今文献中发现最早记录“装孤”名称的，廖奔先生称是《都城纪胜》一书，该书写成于南宋理宗端平二年，已属南宋后期，而此前的乾道、淳熙年间，教坊乐部杂剧色中并无“装孤”的记载，或许一方面也表明，此角色并不固定。但在韩城盘乐壁画中，就已经看见了这个角色，他手中所持，不像是乐器，白色，长且宽，似笏板，则必为官员形象，是为“装孤”无疑。画左与此人形象接近的，均手持乐器，黑色细长状，则非“装孤”，而为乐队成员。

（三）乐队呈现北宋杂剧常规体制：鼓、笛、拍板搭配，无丝弦乐器。

此壁画中，明显无丝弦乐的配置，可能为正式演出前的“踏场”一幕，一般的我们所理解的主角末泥还没有出场。或者，反过来说，也可能昭示这样一种事实，即民间还只是对这种插科打诨以说为主的杂剧感兴趣，故而还不能证实宋杂剧具有复杂演唱的事实。

宋杂剧的音乐伴奏问题，史书皆不能言明，也就是说，单从文献中还看不出来是否有歌唱的实例，也看不出是否具有乐队伴奏的文物材料。但是大量的田野考古已基本解决这个比较令人疑惑的问题：

北宋杂剧雕刻中，有些无伴奏乐队，如荥阳石棺作场图即是，此图场面很完整，从观者、演者，到为观剧者服务的烧爨、送酒侍从人等，皆反映在图中，但未出现伴奏乐队，可见是在表演纯粹的滑稽说白戏。

有些则出现了配器完整的乐队，如禹县与温县墓各出现一支由六人和七人组成的伴奏乐队。

（中略）北宋杂剧是否演唱尚不得知，王国维认为“官本杂剧段数”中的《王子高六么》系出自北宋，即用【六么】曲歌唱王迥的事迹……如果北宋杂剧中确实以曲调演唱人物事迹，则乐器伴奏就是必然现象，但目前尚缺少更直接的证明。[\[1\]](#)

观此壁画，则有伴奏，不成问题。乐器计有大鼓、拍板、板鼓、箏、竖笛等。这个情况，正符合杨荫浏先生的推测：“又有一种叫‘鼓板’，可能是普遍流行的一种合奏形式，主要是用拍板、鼓和笛等三种乐器”[\[2\]](#)。显然，这种乐器的配置，是由教坊乐舞影响所致。可观察河南禹县白沙宋墓中的大曲表演以作比较。

这种器乐伴奏的形式被称为“断送”。《都城纪胜》云：“其吹曲破断送，谓之把色。”兹列《武林旧事》卷一“圣节”条所记“理宗朝禁中寿筵乐次”的记载：

杂剧：吴师贤以下，做《君圣臣贤爨》，断送【万岁声】。

杂剧：周朝清以下，做《三京下书》，断送【绕池游】。

杂剧：何宴喜以下，做《杨饭》，断送【四时欢】。

杂剧：时和以下，做《四偈少年游》，断送【贺时丰】。[\[3\]](#)

很明显，以上材料表明，杂剧演员上场时，须奏一个过门曲，所奏的乐曲为曲破，是当时风行的大曲旋律中入破以后的部分。

胡忌先生即认为，北宋杂剧的上演，往往夹入于队舞（乐舞——笔者按）之中[\[4\]](#)，因而可以认定，其伴奏乐器非专为杂剧而设。廖奔先生又指出：“由于北宋杂剧为科诨说白表演，很少有唱，伴奏实际上只奏过门，所谓‘断送’。所以，乐队配器，并不与杂剧表演形式本身发生直接联系，尽可较为随意的设置与增减。而为了奏乐本身效果良好，一般是品类比较齐全的。”[\[5\]](#)正是这个缘故，我们才在盘乐壁画

中，发现如此庞大的一个乐队，其笛类多达 6 人组合。其中，无有丝弦乐器，则明显说明此墓壁画所绘杂剧并不演唱。而从其使用鼓、拍板、笛来说，当是一种富有节奏的说白或说唱。

其中，画左 6 人所持，必为觥篥、竖笛无疑。竖笛即羌笛<sup>[6]</sup>，亦即此墓葬壁画中的笛。然而由于本墓壁画没有进一步清理，故笛与觥篥，还无法区分。

不过此壁画，最有价值者，当又浮现出后世舞台演出时乐器伴奏的雏形位置，左边为鼓、笛、板等，笙列右侧，后世以丝弦承之。

#### （四）面部化妆。

文献中最早出现面部化妆记录的是唐代乐舞，此后当成为一种演出制度承续下来。北宋杂剧涂面化妆的记载只有一条，即宋徐梦莘在《三朝北盟会编》“靖康中秋”卷六中提到的一件事例：徽宗时，佞臣王黼与蔡攸二人在禁中，“或涂抹粉墨作优戏，多道市井淫言蝶语，以媚惑上。”<sup>[11]</sup>

搽灰抹土的主要为副净，这在这幅壁画中得到证实。副末、副净，尽管有的脸色虽被水渍漫漶但亦可察。土指黑色，灰为白色，两位副净的眼部周围，十分明显。

#### （五）椅子、杖、扇子、笏板等砌末。

据今观察，椅子这个戏曲中最重要的道具，属第一次出现，意义不凡。椅子在中国戏曲舞台上，不同的排列组合，呈现千变万化，可以代表很多场景，赋予很多意义，而此处则出现了这个极有意义的“第一把椅子”。

又，河北井陉县柿庄宋墓 M6 西壁所绘伎乐壁画中，亦出现过椅子，不过此椅乃男主人所坐，非演出使用之砌末<sup>[2]</sup>。

木杖和扇子无论在文献还是出土材料中，则可以经常看到，而本壁画中，引戏手持一红色小扇，副净背后插一白色扇，共出现了两把扇，一红一白、一方一圆，作用不尽相同。引戏色的扇子是踏场时伴舞的重要道具，副净背后插的扇子，当用于科诨时的必要辅助手段，一如另外一副净手中的木杖，此情形亦在《眼药酸》中可见，而墓葬文物也非常多见。

画右红衣“装孤”，手持者为笏板，由于此一角色在宋杂剧的演出并不固定，因而多游离于杂剧情节之外，此画中亦不例外，身段板直，神情呆滞，加上涂抹之“灰”，更如木偶。

#### （六）两名女性。

以往宋金杂剧文物发现，女性多为杂扮之角色形象，而此幅壁画却不同，两人均手持笙，当为乐队成员，居于画之最右端。就笔者目力所及，当为杂剧壁画中的首见。对襟旋袄，绣裙坠地，内束抹胸，高冠大髻，类似白沙宋墓大曲壁画左列女乐伎。然此二女，面容姣好，略施粉黛，体态丰盈，似有唐风，恐非路歧乐人。关于这一点，似乎与墓葬属性有所冲突，但亦或可视之为墓主人于绘画时的夸张，是一种寄托理想的反映。

画中，女乐伎并没有杂扮角色演出，而是位列乐队，加之乐队人数众多，正可反映此一时期杂剧演出的一般情形，应该是在一段乐舞中间的穿插。

### 所演剧目拟测

由于壁画上表现仅为一段杂剧的瞬间场景，囿于资料所限，推定的难度颇大。然而根据墓主身份的暂时推定以及墓室东壁壁画所反映的萃制中药全过程的内容，可作大致蠡测。

虽然，最早著录宋杂剧剧目的南宋著作《武林旧事》列有剧目 280 余段，但要一一对照，已非可能。但仍可先假定一个思路，如可充分依据画中演剧角色、大致情节，再依据墓主人的身份，我们可尝试寻绎。

今按其所涉医药内容，可知“官本杂剧段数”中有《讳药（乐）孤》、《风流药》、《黄元儿》、《医淡》、《医马》等，而其中，唯有《黄元儿》、《医淡》两剧有些可能，刘晓明博士认为：

“淡”即说淫褻、无谓的话，因此，《医淡》之剧，当以医生看病之‘猥语’、‘胡说’为主要形式。

[\[1\]](#)

但是，画面上却出现了两名副净逗谐，因而我们的第一步推测便难成立，也就是说在《武林旧事》的杂剧剧目中，要和画面杂剧一一对应，几无可能。

循此思路，我们在元陶宗仪著《南村辍耕录》中的“院本名目”之“诸部大小院本”数条目中试再寻绎。同理，我们拈出所涉医药内容，计有《双药盘街》、《医作媒》、《风流药院》、《双斗医》、《医五方》、《眼药孤》等 6 种<sup>[2]</sup>，通过比对，鄙意以为，这幅壁画为上演《双斗医》杂剧的可能性最大。

虽然，《南村辍耕录》所云基本为元北曲剧目，但是北曲由来有自。故而在其盛行的时候，插演一段更为短小的谐趣剧（即宋杂剧、金院本）是常见情况，在宋元南戏和明传奇体制中多有例证<sup>[3]</sup>。因而，作为院本之一的《双斗医》，在其产生之后，结合其专门化的内容，在戏剧表演中的经常穿插是极有可能的。胡忌先生在其著《宋金杂剧考》之《〈双斗医〉院本发现存疑》一节中，所述甚详，可资参考。另外，图中出现两个“副净”，故云“双斗医”。

### 地上、地下共同反映陕西地区戏曲活动的繁盛



通过以上初步考述，盘乐宋墓杂剧壁画的表现力相当丰富而成形，同时在时代上也属于相对较早的重要新出土戏剧文物之一。本节即以韩城一地为例，说明陕西戏剧活动自唐宋以来兴盛已久，积淀深厚，亦有新的物证可逐步证实。

盘乐壁画上所反映的历史事实自然也不是一朝一夕发展所致，必然有一个渊源有自的继承、发展过程或者说独特的发展路线。由于韩城地理位置，与历史上河东地区、平阳府的紧邻关系，这一发展成果可以视作接受北宋汴京杂剧的深刻影响，但是另一方面，韩城地处关中东部，是长安通往中国东北方向（宋金以后主要是联接大都等城市）等地的重要通道，不但在军事地理上极其重要（如隋末李渊李世民父子太原起兵、前文所举金兵入陕，都是从韩城的禹门口突破从而占据关中），而且是经济文化交往的主要通衢大道，所谓“商路即戏路”，尤其在唐以后，关中优势不再时，这一孔道的重要性日益突出，因而它必然的也折射出唐、五代以来戏剧在关中腹地、京畿地区的积累。迄今，韩城地上已存宋元戏曲文物十分繁多，并且保留的古老戏剧形态韩城秧歌就是这种情况的反映。

据《陕西省戏剧志·渭南地区卷》记载：“宋真宗大中祥符二年（1009），韩城法王（房寅）庙建成，清明街庙会，有八社倡优歌舞，错落有致。”<sup>[4]</sup>法王庙为一宋代建筑，历代均有重修，至今还保存完好，《韩城市文物志》一书考证其实际建庙时间为宋仁宗天圣二年（1024），“原殿前东西两端，各有戏楼一座，两戏楼之间是一片长方形广场，为赛会期间耍神楼和看戏的场所。”<sup>[5]</sup>可知，法王庙最重要的活动就是每年三次的庙会，明崇祯五年（1632）所立解经邦撰写的《敕封五岳法王行实碑记》中说：“每年清明庙会，闻名秦晋。八社（东庄、西庄、郭庄、井溢、上干谷、下干谷、柳枝、杨村）敲锣鼓、执旗帜、响火铳、闯神楼、唱大戏、人山人海、热闹非凡。献盘以高为盛。”“韩城境内戏楼达数百之多，一个小小的县城及其四关，竟有二十余个，这是韩城古建中的一个特点。……如今，绝大多数戏楼随同庙宇已不复存，仅遗存 19 个。”<sup>[1]</sup>其中可考定为金元时代戏台的五座即城关北街北营庙戏楼、咎村乡三圣庙戏楼、梁带村禹王庙戏楼、三清殿戏楼、玉皇后土庙戏楼等。<sup>[2]</sup>

无疑，这些戏台都属于神庙剧场，因而其祭祀演出与报赛活动也互为一体，明张士佩撰《城隍庙记》

中：“邑民则殷于秋报赛，会于八月之念（廿），荐牺荐乐，分隅竞胜。”<sup>[3]</sup>就反映了这种情况。

而报赛的遗孑应为目前还活跃的韩城秧歌，据康保成先生考证认为“秧歌”与宋代文献中屡屡提到的戏剧活动“讶鼓”颇有联系，他认为：

宋曾慥《类说》卷四十七“讶鼓”条：“王子淳初平熙河，教军士为讶鼓戏，遂盛行于世。其举动舞按之节，与优人之词，皆子淳所制也。……”按“男子、妇人、僧道、杂色、无所不有”，与秧歌舞队相合。王子淳制讶鼓之说肯定不可靠，但他使军士们模仿、表演这种舞队是完全有可能的。<sup>[4]</sup>

因而，康保成指出：“据《中国戏曲剧种大辞典》，从秧歌发展、演变成的戏曲剧种，在全国剧种中所占的比例之高，是相当惊人的。可以说，秧歌为百戏之源。故对其形式特征和渊源实有进一步总结、探



讨的必要。”<sup>[5]</sup> 迄今依然流传不息的韩城秧歌也不例外，雷达先生通过对韩城秧歌中“人物、角色和情节”以及“唱腔因素”等戏曲因素的历史演进分析，认为：

韩城秧歌的“四不象”，反映了由歌舞——说唱——戏曲融合发展的一个历史进程。“四不象”表演艺术的形成，标志着由歌舞、说唱正向“以歌舞演故事”过渡。也就是说，正向戏曲过渡。因此，我们可以这样说，韩城秧歌是用歌舞演故事的一种初级形态。”<sup>[6]</sup>

这个看法是值得注意的。

### 几点情况说明

（1）有关此墓葬之断代，陕西省考古研究院《展开宋代历史的画卷——记韩城盘乐村壁画墓》一文说：

目前判定年代的依据主要有二：一是北壁所画的《太平圣惠方》，据载成书于淳化三年（公元 992 年）；二是女墓主双手握有北宋真宗（公元 1068--1077 年）的熙宁元宝钱币，钱币的年代当时墓葬的上限，据考古学研究年代学的常规方法，该墓的下葬年代当于此不远，换言之，墓葬为北宋晚期的的可能性最大。<sup>[7]</sup>

笔者从其说，认定其为北宋末期至南宋初，金人割据韩城一隅为下限。

（2）墓葬性质为平民墓，墓主人身份可能和医药有关。

根据宿白先生《白沙宋墓》推断墓葬性质的理由，该墓葬仍可视之为平民墓葬，因而其戏曲场景具有民间性，壁画所绘则是乡村商业地主闲居时的家庭宴饮奏乐场面。宿白先生指出：

第一号墓过道题记对墓主人称谓只题作大翁，不具官封，又……此三墓壁画中所绘妇女倚坐椅上并无拘束，此迹象已任可说明墓主人既不类官吏，又不像士大夫……此三墓之赵家，不仅为有土地之地主，并很可能兼营商业。<sup>[11]</sup>

故推定其演出地点，为家庭，非勾栏瓦舍。戏班或为专业团体，因为尽管北宋时，社会豪贵富族竞相效尤达官贵族、士大夫之族蓄养家伎的风尚，但以画中乐队之庞大（12 人之众），此壁画中之富族亦不足以私蓄，或数目较为夸张。但蓄养十数名乐伎，在北宋朝并非没有可能，《梦溪笔谈》卷九“人事”条所载就是一证：

石曼卿居蔡河下曲，邻有一豪富家，日闻歌钟之声……有群妓十余人，各执肴果乐器，妆服人品皆艳丽粲然。一妓酌酒以进，酒罢乐作……[2]

这个材料一方面也可资证宋代社会财富之积累状况。

关于墓主人身份，前述陕西省考古研究院文章中又指出：

画像左侧有一方桌，桌后两男子在研究中医，一人双手分别托有大黄和白术两袋中药，另一男子手捧宋代最著名的医书《太平圣惠方》；画像右侧为炮制中药的劳动场面，屏风两侧有侍者端水送药，整个画面可能反映墓主生前至少有从医的经历。[3]

陕西尤其是关中地区是中国传统文化发展深厚、积累最多的地区之一，在中国戏曲起源与演进的路径中发挥着举足轻重的地位和作用。长期以来，研究者似乎把目光过多地注意于山西、河南地区出土的戏曲文物之上，而忽视了对曾经孕育了周秦汉唐盛世文明（以长安为中心）的关中地区戏曲文物的关注，虽然这种状况也与陕西地区多年来戏曲文物较之上述地区戏曲文物出土较少有关，但由此给人们造成的错觉似乎是，戏曲只在上述地区活动，尤其是在宋、金、元时期。但是随着陕西地区戏曲文物近年来的不断发现与出土，这一现象应当有所改观。

综上所述，此墓葬壁画的发现，是陕西地区新近发现且极为重要的戏曲文物之一。须知，在中国文化中心地带的关中（以长安为中心），戏曲文化更是直接裔袭唐、五代戏曲之脂膏，至宋代的百余年间，戏剧正孕育着一种新的体制与转机，在关中这一古老历史区域寻求破茧。

---

[1] 引自胡忌《宋金杂剧考》，第28页，古典文学出版社1957年版。又，刘晓明博士在《杂剧形成史》（第173页，中华书局2007年版）中亦钩稽出一条史料，并考证其早于《类说》的记载，兹引之。《新雕文酒清话》卷七“杜人经”条：（仁宗庆历八年）贝州王则离之后二月春燕，杜人经当□□，众人皆至殿下，惟不见人经，众皆惊愕，人经或杖檐钱数条而走过，众曰：“今日当作杂剧，何处去也？”人经曰：“忙逼且与贝州王则纳罚铜钱去。”然后复抵□，闻者皆笑。——此条见《俄藏黑水城文献》（第4册），第236页，上海古籍出版社1997年版。《新雕文酒清话》具体成书年代不详，但该书曾被

宋人曾慥所撰《类说》引用过，故可以推断其成书年代要早于《类说》编定的公元 1136 年。《新雕文酒清话》具体成书年代不详，但该书曾被宋人曾慥所撰《类说》引用过，故可以推断其成书年代要早于《类说》编定的公元 1136 年。

[1]（清）傅应奎原修、冀兰泰续修《韩城县志》卷五“形势”，台湾成文出版社有限公司影印嘉庆 23 年（1818）刊本，第 97 页，台北。关于金兵自韩城渡黄河进入关中，（清）毕沅撰《续资治通鉴》卷 100 宋高宗“建炎元年（金天会五年）条亦云：“金洛索渡河，拔韩城县。”——中华书局 1957 年版。

[2] 灌圃耐得翁《都城纪胜》，第 96 页，见《东京梦华录（外四种）》，中华书局 1962 年版；胡忌《宋金杂剧考》一书征引《梦粱录》卷 20 “伎乐”条，文字基本相同，见氏著第 109 页。

[3]（宋）吴曾《能改斋漫录》卷 13，据四库全书本，台湾商务印书馆影印，台北。

[4]（宋）吴自牧《梦粱录》，第 179 页，《东京梦华录（外四种）》中华书局 1962 年新 1 版。

[1] 胡忌《宋金杂剧考》，第 129 页，古典文学出版社 1957 年版。

[2] 景李虎《“竹竿子”“参军色”考论》，见《山西师大学报（社会科学版）》1992 年第 1 期。

[3] 沈从文《中国古代服饰研究》，第 453 页，上海世纪出版集团、上海书店出版社 2002 年版。

[1] 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，第 283 页。

[2] 赵彦卫《云麓漫钞》，第 86 页，中华书局 1996 年版。

[1] 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，第 325 页。

[2] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第 374 页，人民音乐出版社 1981 年版。

[3] 周密《武林旧事》，第 351~353 页，载《东京梦华录（外四种）》，中华书局 1962 年版。

[4] 胡忌《宋金杂剧考》，第 35 页。

[5] 廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，第 332 页。

[6] 关于“羌笛即竖笛”，《梦溪笔谈》卷五“乐律”曾考“笛”之源流时说：“笛有雅笛，有羌笛。其形制所始，旧说皆不同。《周礼》：笙师掌教箎箛。或云：汉武帝时，丘仲始作笛；又云：起于羌人。后汉马融所赋长笛，空洞无底，剡其上孔，五孔，一孔出其背，正似今之尺八。李善为之注云：七孔，长一尺四寸，此乃近之横笛耳。太常鼓吹中谓之横吹，非融之所赋者。”明代朱有燬所作杂剧《复落娼》中就有【混江龙】曲，云“每日价坐排场做勾栏秦筝象板，迎官员接使客杖鼓羌笛”词。

[1] 引自廖奔《宋元戏曲文物与民俗》，第 302 页。

[2] 《河北井陉柿庄宋墓发掘报告》，河北省文化局文物工作队文，载《考古学报》1960 年第 2 期；又见《中国戏曲志·河北卷》第 56 页，中国 ISBN 中心出版 1993 年版。

[1] 刘晓明《杂剧形成史》，第 331 页。

[2] 胡忌《宋金杂剧考》，第 175 页。

- [3] 胡忌《宋金杂剧考》，第 80 页、第 89 页。
- [4] 《陕西省戏剧志·渭南地区卷》，第 29 页，三秦出版社 1994 年版。
- [5] 《韩城市文物志》，第 166 页，三秦出版社 2002 年版。
- [1] 《韩城市文物志》，第 182 页。
- [2] 杨志烈《陕西韩城金元戏楼探迹》，见《当代戏剧》1989 年第 1 期。
- [3] （清）毕沅、傅应奎纂修《韩城县志》卷 11 “艺文”，台湾成文出版社有限公司 1976 年影印清乾隆 49 年（1784）刊本。
- [4] 康保成《傩戏艺术源流》，第 63 页，广东高等教育出版社 2005 年版。
- [5] 同上书，第 52 页。
- [6] 雷达《由歌舞发展为戏曲的祖型——论韩城秧歌的戏曲因素》，载雷达、屈海浪等主编《韩城秧歌》，第 62 页，三秦出版社 1993 年版。
- [7] 陕西省考古研究院《展开宋代历史的画卷——记韩城盘乐村壁画墓》，未刊稿。
- [1] 宿白《白沙宋墓》，第 103 页、第 104 页，文物出版社 2002 年版。
- [2] 沈括《梦溪笔谈》卷 9，第 13 页，江苏古籍出版社 1999 年影印南宋茶陵东山书院刊行本。
- [3] 陕西省考古研究院《展开宋代历史的画卷——记韩城盘乐村壁画墓》，未刊稿。